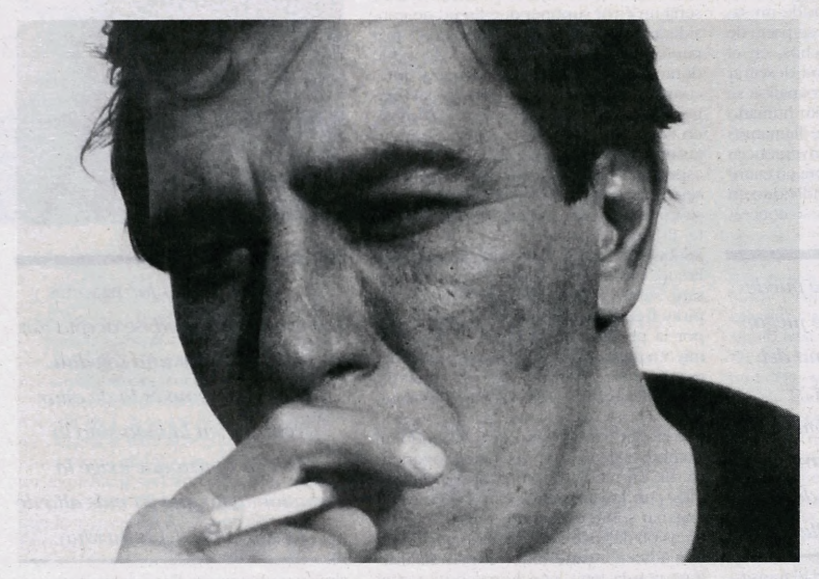


Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo



CLAUDIO BARBARA

"El fantasma de la creación literaria"

"¿Dónde encontraste, Ludovico, tantas historias?, preguntó el cardenal Ippolito d'Este cuando recibió de manos de Ariosto el Orlando Furioso dedicado a su benefactor" nos relata Freud en su texto "El creador y su fantaseo", al tiempo que se hace la siguiente pregunta: "¿de dónde toma esa maravillosa personalidad, el poeta, sus materiales y cómo logra conmovernos con ellos?" (Freud, 1907). Y se responde: "...el poeta mismo, si le preguntamos, no nos dará noticia alguna, o ella no será satisfactoria". Podemos estar con Freud en que esta pregunta abarca el fantasma de la creación literaria, al tiempo que abraza esa excitación estética y gozosa que embarga al destinatario de la obra, es decir, el lector. Están presentes todos los elementos que completan el fenómeno literario: el autor, su materia y su talento, la obra y el lector. Hay entre ellos una relación compleja y podemos afirmar que no hay lo uno sin el resto. No obstante, Freud se adelanta, nos anticipa que no será allí en donde uno supone una respuesta sencilla que la Verdad hablará. No habla, hace silencio. No es en la palabra del autor en donde se hallará la verdad de la creación literaria. Pues es este aserto lo que la experiencia enseña: el autor nada sabe sobre los elementos que conforman su creación, ni los móviles profundos que determinan su arte. Es en lo que definiremos como fantasma en donde habrá que buscar la respuesta a la pregunta sobre el misterio de la creación literaria. Y en esto Freud nos procura otra pista al definir el fantasear del sujeto de la siguiente manera: "Deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad" (Freud, 1907). Es decir, el fantasear se contrapone a las exigencias de la realidad; y es en el acto que comprende su fantasía en donde el escritor recrea un mundo distinto de la realidad; esta fantasía cuya fuerza es impulsada por un deseo inconsciente no pertenece al campo del saber consciente, escapa a la voluntad y a las explicaciones que el autor pueda esgrimir sobre su trabajo. Y, además, estas fantasías, como en el niño en su juego, tienen el objetivo de rectificar la realidad que se presenta con las exigencias que conllevan para todo ser humano, una fuerte restricción a la satisfacción de sus deseos. La realidad es, lo sabemos, ante todo una fuente de frustraciones a la descarga directa de las tensiones pulsionales que anidan en el ser humano; por esta vía, por este rodeo que es el fantasear, nos explica Freud, el hombre alcanza la realización de sus deseos; por cierto con arreglo a los condicionamientos que impone la cultura pero, al tiempo, liberadora de fuentes de placer que de otra manera impondrían un imperante malestar.

Ahora bien, ¿de qué medios se vale el fantasear y cómo habría que comprenderlo? ¿Cuál es la estructura que hace de este hacer humano que llamamos arte, creación literaria, el irreductible acto de sublimación de las pasiones del hombre? Pues bien, habrá que dar la palabra a la palabra.

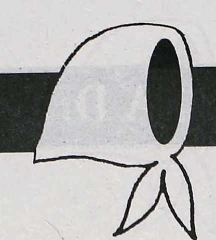
Los efectos de la palabra

Hay, en la teoría psicoanalítica, una cantidad estimable de entrecruzamientos con la literatura; y, bien visto, hay en la literatura un sinnúmero de nudos analíticos. En principio, hay una relación dada por la convergencia de su elemento constitutivo: la palabra. Y, en ambos casos, la palabra como soporte de la tragedia humana; tragedia que rápidamente puede volverse comedia, como lo atestiguan tanto la literatura como el psicoanálisis. El texto de la vida del hombre se entrecruza con el texto literario; su epopeya, su drama, se entrelaza en la convergencia de su fantasma y su historia. En el relato, el del hombre, se lee ese texto que da cuenta de los hitos que determinan en su historicidad la subjetivación de su existencia. Siempre se trata de palabras, éste es el axioma a partir del cual puede haber literatura y puede haber psicoanálisis; no es de otra manera en que sería posible alcanzar la verdad que anida en la intimidad del sujeto.

Está en el origen del psicoanálisis esa unión inestimable entre el ejercicio de la palabra por el espíritu, y el descubrimiento fundamental de Freud: el inconsciente. La palabra de la cual tratamos es más que una cifra de un código de intercambio de datos, tal como lo concibe la teoría de la comunicación. Hay en toda teoría positivista de la comunicación ese ribete de comedia, de comedia prosaica, cuyo achatamiento disimula la verdadera dimensión de lo que somos: en esencia, seres hablantes. Sostener desde el psicoanálisis esta dimensión del lenguaje se contrapone a esa otra posición que ha forzado una versión positivista de la teoría freudiana, es decir una posición que supone un borramiento de la palabra, de la palabra en su dimensión reveladora de la Verdad del sujeto, olvidando que el inconsciente freudiano es, ante todo, efecto de lenguaje. Reproduzcamos el motivo que lleva a alguien a recurrir a Freud, caso paradigmático, ya que ocupará en la clínica un lugar privilegiado bajo el no poco literario nombre de El Hombre de las Ratas. Dice Freud: "Hojeando un libro mío (*Psicopatología de la vida cotidiana*), halló (el paciente) el esclarecimiento de unos raros enlaces de palabras; y tanto le hicieron acordar éstos a sus propios trabajos de pensamiento con sus ideas que se resolvió confiarse a mí" (Freud, 1909).

¡Raro enlace de palabras, trabajos de pensamiento, ideas! ¿Qué no haría un escritor con estos elementos que no fuera literatura? ¿De qué están alimentados los grandes libros si no de raros enlaces de palabras? ¿De qué están constituidos los trabajos de pensamiento y las ideas si no de palabras? ¿Qué se hace en un análisis si no indagar sobre el sentido que vela y descubre a la vez la palabra?

Pues bien, el paciente de Freud vislumbró que en los atolladeros propios del lenguaje limitaba su vida en extraños y cotidianos síntomas, y en las palabras, esos nudos con los que debía lidiar compulsivamente y que se asociaban a su ▶



padecer, sólo podía haber una intrincada relación; una relación estrecha que se le escapa y se sostiene en un saber sobre sí mismo que no es susceptible de ser atrapado por la conciencia. En la palabra se ocultaba el desciframiento de su sufrir. Otro tanto podríamos decir de la relación estrecha y a la vez enajenada del autor con su obra; en tanto que creación propia pertenece a ese resbaladizo terreno de lo más íntimo de sí, y a la vez es aquello más ajeno; por cuanto desconoce al mismo tiempo los motivos de su escritura como las determinaciones que lo llevan al acto mismo de escribir. Eso que se llama el fantasma del autor lo lleva a bregar en pos de una obra que por fin, en su finalización, le es ajena en la ambigüedad del término: es decir, no sólo porque de ahí en más le pertenece al lector en circulación social de la obra sino en otro sentido, en tanto desconoce lo que la obra porta en su esencia. Asistimos, pues, a esa división fundamental del sujeto que Freud inaugura. El sujeto es portador de un saber, del cual nada sabe, y que se pone de manifiesto en sus propios dichos, en el texto que escribe sobre sí. Para descifrar tanto como para curar, el psicoanálisis se reserva sus medios, y el espíritu humano encuentra ese otro medio que llamamos arte; en ambos casos hay convergencia: "Sus medios son los de la palabra en cuanto confiere alas funciones del individuo un sentido; su dominio es el discurso concre-

Se escribe porque no se puede no hacerlo, y en ello se juega, apenas, la vida misma del escritor. El escritor, o simplemente todo hombre en el acto de escribir, antes de someter la palabra a su dominio, es sometido por ella.

to en cuanto campo de la realidad transindividual del sujeto..." (Lacan, 1953).

Paralelamente, y en otro sentido, existe ese intento de querer encontrar el sentido moral de la literatura; es decir, una supuesta función educadora. Ese sentido de la literatura que se instala en las escuelas, por ejemplo, en donde el escritor se convierte para el discurso pedagógico en un transformador de las almas jóvenes; de hecho hay quienes escriben con esa pretensión, olvidando que todo escritor –como afirmó Abelardo Castillo sobre sí mismo– si pudiera, no escribiría. Es decir, que se escribe porque no se puede no hacerlo, y en ello se juega, apenas, la vida misma del escritor. El escritor, o simplemente todo hombre en el acto de escribir, antes de someter la palabra a su dominio, es sometido por ella. Cualquier mínima experiencia personal corrobora este aserto; hasta en el caso paradojal de su inhibición en aquellos que no pueden escribir. En todo caso estamos frente al poder dionisíaco de la escritura, mucho antes de poder percibir en ella el valor edificante de los ideales.

Tenemos pues la palabra como lo fundante de lo humano, y ese acto enigmático de la escritura. Además, esa particular forma de escritura que hemos llamado literatura y esa otra que hemos llamado inconsciente freudiano. Ambas determinadas por esos raros enlaces de palabras.

Demos lugar a una confesión freudiana, expresada a Giovanni Papini en 1934: "Todo el mundo cree que yo me atengo antes que nada al carácter científico de mi trabajo, y que mi meta principal es el tratamiento de las enfermedades mentales. Es un tremendo error que ha prevalecido durante años y que yo he sido incapaz de corregir. Yo soy un científico por necesidad y no por vocación. Soy, en realidad, por naturaleza un artista (...) y de ello hay una prueba irrefutable: en todos los países donde el psicoanálisis ha penetrado, ha sido mejor comprendido y aplicado por los escritores y los artistas que por los médicos. (...) Yo he podido cumplir mi destino por una vía indirecta y realizar mi sueño: seguir siendo un hombre de letras, aunque bajo la apariencia de un médico. En todo gran hombre de ciencia está el germen de la fantasía; pero ninguno propone, como yo, traducir a teorías científicas la inspiración que la literatura moderna ofrece".

Esta apretada y reveladora posición freudiana frente a su trabajo permitiría hacer más de una conjetura; en este sentido sería un error suponer que Freud no considera científico su descubrimiento; nos parece más atinado subrayar el valor que durante todo su hacer le otorga al Arte, como profunda sublimación de las exigencias pulsionales del sujeto y montaje en el cual se inscribe la realización fantasmática de la realidad del hombre. Otro aspecto va en la dirección que desaconsejaría suponer la práctica del psicoanálisis como una técnica, mas sí como un arte. El arte del psicoanálisis. "Soy, en realidad, por naturaleza un artista", esgrime Freud, un hombre de letras. ¿Sería necesario subrayar que esta inclinación del espíritu freudiano por el arte, por las letras, por la palabra, no es ajena al descubrimiento mismo del psicoanálisis? Recordemos que en los inicios del psicoanálisis, éste fue bautizado como la cura por la palabra. Freud va inclusive más lejos en lo que respecta a sí mismo: seguir siendo un hombre de letras, aunque bajo la apariencia de un médico; sólo si nos confundimos con las apariencias nos dejaríamos engañar sobre el sentido exacto de la dimensión del inconsciente, es lo que Freud nos advierte. Ante todo, el psicoanálisis trata con la letra, con la palabra, con el lenguaje; al modo del sueño freudiano.

Entre dos mundos

Se le adjudica a Pirandello la siguiente sentencia: a la vida se la vive o a la vida se la escribe. No hay que descuidar que esta exclusión se impone en la experiencia, y no viene dada como una abstracción que haría del acto de escribir una norma. Pirandello pone en palabras, en una sentencia grave para él, casi al grado de una militancia en el campo de las letras, la experiencia de otros autores que, de una u otra manera, han llamado la atención sobre esta división singular entre lo que por un lado es el bullicio del afuera, de la vida; y ese silencio interior desgarrador que no tolera perturbación alguna, esa soledad profunda que en el acto mismo de la escritura excluye al sujeto de lo que podríamos llamar el sentimiento de ser en el mundo. Enajenación del mundo, de la realidad en la que el individuo está inmerso y en la que participa, entre otros, de la red de las relaciones que la sociedad impone por una parte; y ese otro mundo de su interioridad, en donde se pone en juego su fantasma.

Esta exclusión sin duda advierte sobre un desgarro, que de ninguna manera puede ahorrarse al parecer, nadie que abrace el oficio de escritor. Esa "o": o bien se vive o bien se escribe, no deja alternativa posible. Se presenta una decisión a tomar; una decisión en donde dos mundos se ex-



Se escribe contra las razones y contra la voluntad, se acepta esa búsqueda de una soledad esencial que no es la de estar retirado en la vida sino la soledad pura que exige la creación, acto que va más allá de la voluntad del individuo.

cluyen mutuamente. Se podrá habitar uno a costa de perder el otro. ¿Ser escritor, entonces, supone descender a esa oscuridad en donde el asiento de ser en el mundo se excluye? Los ejemplos que en la historia de la literatura demostrarían que el ensueño en el que se ve sumergido el artista, esa particular manera de estar en el mundo, son muchos y bastante conocidos. El punto a indagar es si, como impone el imperativo escribir o vivir, es una decisión que el sujeto puede tomar a partir de recurrir a sus razones y a su voluntad. Estamos en condiciones de afirmar, y en este punto los escritores mismos nos acompañarán, que ni la razón ni la voluntad participan en las determinaciones que hacen que un sujeto acepte un destino que se le impone como un abismo, el de escribir. Se escribe contra las razones y contra la voluntad, se acepta esa búsqueda de una soledad esencial que no es la de estar retirado en la vida sino la soledad pura que exige la creación, acto que va más allá de la voluntad del individuo. ¿En dónde habrá que buscar los móviles que hacen que un individuo, muchas veces en contra de sus intereses vitales, insista en una actividad que se le impone al espíritu con la fuerza de un designio? ¿En dónde habrá que buscar para completar esa ignorancia esencial que todo autor tiene sobre las causas primeras de su obra y de aquello que empuja sin cesar en pos de seguir escribiendo?

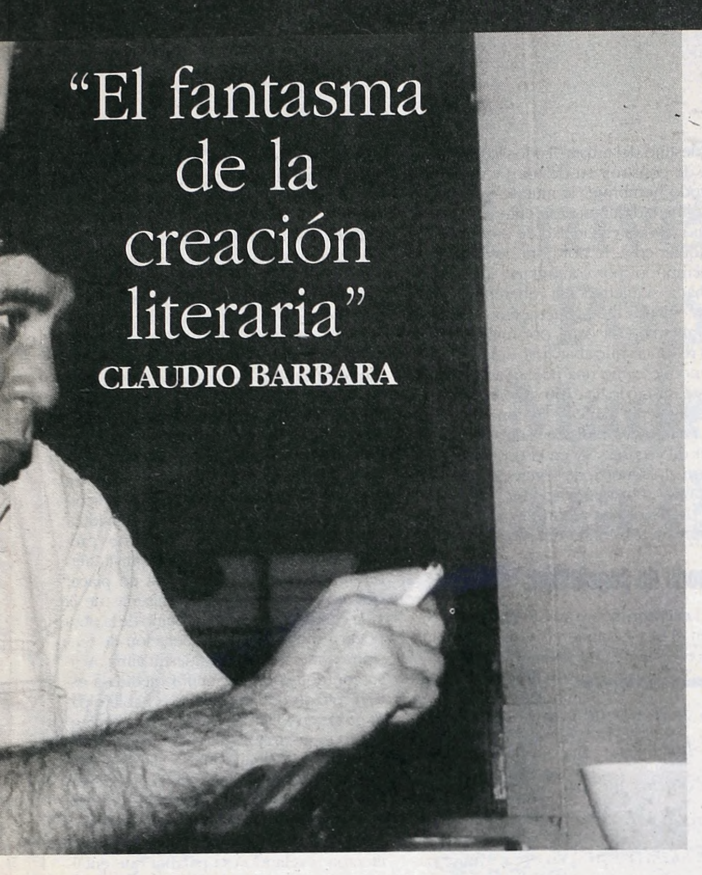
Encontramos aquí algo que el psicoanálisis ha descripto en detalle: el no saber qué habita en el sujeto sobre sus determinaciones; "el inconsciente es ese capítulo de mi historia que está marcado por un blanco u ocupado por un embuste: es el capítulo censurado. Pero la verdad puede volverse a encontrar; la más de las veces está escrita en otra parte", dice Lacan en los Escritos, y agrega más adelante: "Página de vergüenza que se olvida o que se anula, o página de gloria que obliga. Pero lo olvidado se recuerda en los actos, y la anulación se opone en lo que se dice en otra parte, como la obligación perpetúa en el símbolo el espejismo preciso en que el sujeto se ha visto atrapado". Esta concepción nos facilita el acercamiento al tema: lo que hace que la obra literaria sea estimada como tal, que alcance esa dimensión inconmensurable, es la de hacer participar a todos los hombres en lo que tienen más de común por medio de la realización estética: lo que es del orden de la estructura subjetiva, ese capítulo censurado, esa página de vergüenza o página de gloria. Esa ignorancia en la que se edifican los actos humanos.

El conflicto íntimo del escritor y su fantasma, esa desesperación de estar en la frontera entre dos mundos, el de la escritura y el mundano sin poder decidirse definitivamente por ninguno de los dos, no parece ser sólo patrimonio de los escritores sino que éstos, por la cercanía que Freud les reconocía en develar los misterios del alma humana, están en condiciones de sublimar por medio de la creación literaria, lo que otros sólo se les aparece al modo del malestar individual. Malestar singular e irreductible a la condición humana, que el artista convierte en goce contemplativo para el resto. Extasis que se dibuja en el alma del lector.

En esto radica el padecer kafkiano. Conflicto entre dos exigencias a las cuales el escritor dedica muchas páginas de su *Diario*, dejando entrever el desgarro, esa hiancia existente entre el acto literario y el acto del hombre en el mundo. O bien el tiempo y la soledad necesarios para consagrarse a la obra; o bien la opresora exigencia de la realidad, es decir, el trabajo, la familia, los asuntos mundanos; o como lo expresó Freud: todo hombre adulto sa-

“El fantasma de la creación literaria”

CLAUDIO BARBARA



No hay posibilidad de escapar a las penurias que impone la realidad, y no es posible que Kafka, aun en su pedido imperativo de un universo reducido sólo al filo del goce de la escritura, escape a su carne.

be lo que de él esperan: que ya no juegue ni fantasee sino que actúe en el mundo real. Esta dicotomía, esta exclusión mutua de dos universos que se contraponen, nos sitúan sobre la pista del poder de la renuncia, de toda renuncia.

Pero por otro lado la estructura misma de cómo está planteado este dilema devela inevitablemente el callejón sin salida que encierra esta oposición del tipo la bolsa o la vida, que podríamos traducir como la escritura o la vida, dejando al descubierto que es una falsa alternativa, pues la primera opción, necesariamente, implica el interdicto del ser en el mundo. No hay posibilidad de escapar a las penurias que impone la realidad, y no es posible que Kafka, aun en su pedido imperativo de un universo reducido sólo al filo del goce de la escritura, escape a su carne. Sin embargo, habrá una solución de compromiso en el sentido freudiano que la obra del autor corrobora, y que podríamos traducir del siguiente modo: “Sigo escribiendo y sigo siendo en el mundo”, aquí la obra misma del autor da testimonio de ese espacio que denuncia el conflicto íntimo de Kafka. El uso del gerundio no es casual: escribiendo, aunque no se escriba nada, aunque se escriba poco, aunque el tiempo no alcance para la obra; siendo, aunque no se logre anclaje definitivo en la vida, aunque se dude, aunque se avance para luego retroceder. La solución prolonga la existencia, en una proscatinación del conflicto.

Escuchemos a Kafka en la intimidad de su *Diario*: “A esta tarea literaria no puedo consagrarme por completo, tal como habría de ser, y ello por diversos motivos, aparte de mi situación familiar (...) estoy empleado en una compañía de seguros sociales. Ahora bien, esas dos profesiones jamás pueden soportarse mutuamente ni permitir una felicidad común. La menor felicidad en una se convierte en enorme desgracia para la segunda”. No será la única vez ni el único modo en que el autor explicitará su conflicto entre la tarea literaria y las exigencias del mundo, tema que lo perseguirá hasta sus últimos días. Esas dos profesiones que jamás pueden soportarse mutuamente. Ciertamente, a la vida se la soporta de una manera y al acto de escribir de otra. En Kafka, la disyuntiva se presenta en esos términos: para llevar a cabo la obra literaria como habría de ser, habría que lograr el extrañamiento total de la vida; o bien, para vivir habría que renunciar a la escritura; planteo este último que Kafka no propondrá jamás.

Ese movimiento que en el autor va de la construcción de su objeto, el objeto de su escritura, su obra, a la exclusión del afuera, del mundo real; ese construirse en la soledad profunda que requiere el acto de escribir; no se logra si no a fuerza de sostener un conflicto que lo autoexcluye, lo margina de su relación con sus semejantes. Impotente en este terreno, bucea las profundidades de sí mismo en búsqueda de su hábitat personal. En este punto, el acto de escribir sería un acto sin otro. No obstante, hay allí un otro privilegiado: el lector, ese lector ideal de la obra. El que viene a terminar con la obra, a finalizarla o a darle el sentido; en última instancia, aquel que reconoce que allí hay una obra y un autor. Acto cuya paradoja sustancial le confiere su sentido: es este lector el que habrá de permitir que la obra se realice como tal, en el mismo instante en que enajena a la obra de su autor para siempre. Ya no le pertenecerá, es patrimonio absoluto ahora de ese otro inefable.

M. Blanchot escribe en *El espacio literario*: “Tiene (Kafka) una familia, una profesión. Pertenece al mundo y debe pertenecerle. El *Diario* está atravesado de notas desesperadas en las que vuelve el pensamiento del suicidio, porque el tiempo falta: el tiempo, la fuerza física, la soledad, el silencio (...) Más tarde, cuando la enfermedad le permita disponer de más tiempo, el conflicto se mantiene, se agrava, cambia de forma (...) Kafka necesita más tiempo, pero también necesita menos mundo. El mundo es ante todo su familia, cuya coerción soporta difícilmente sin poder librarse nunca. Luego, su novia, su deseo esencial de cumplir la ley que quiere que el hombre realice su destino en el mundo, tenga una familia, hijos, pertenezca a la comunidad”.

Desesperación: no hay tiempo, ni soledad, ni silencio suficientes; Kafka se lo repite una y otra vez. Con más tiempo y más soledad, sin esa ley que quiere que el hombre realice su destino en el mundo, ¡qué obra no sería capaz de escribir!, se lamenta Kafka. Sin embargo, sabemos que es un ardid: todo el tiempo es ningún tiempo, toda la soledad y todo el silencio es nada. La consecuencia sería fatal. No hay posibilidad de escapar del mundo, tampoco hay posibilidad de deshacerse del cuerpo. Y el cuerpo enferma y el conflicto permanece, observa Blanchot; no sólo permanece, se agrava, cambia de forma. No hay forma de escapar a la presencia de ese real, en la frontera entre esos dos mundos que se rechazan mutuamente, la escritura se hace cuerpo, se pronuncia en el límite del agravamiento de esa enfermedad que

Desfallecemos ante el acto de escribir. Ante el papel vacío, ante el papel por escribir. Hay la vacilación ante la letra, ante ese rastro que se escribe sobre una ausencia; en la ansiedad de la espera y en el vértigo del acto.

lo llevará a la muerte y que impondrá quietud a esa mano que escribe; pero que, no obstante, no impedirá que el significante kafkiano siga insistiendo.

Lo inefable del acto

Desfallecemos ante el acto de escribir. Ante el papel vacío, ante el papel por escribir. Hay la vacilación ante la letra, ante ese rastro que se escribe sobre una ausencia; en la ansiedad de la espera y en el vértigo del acto. No nos referimos a esa gráfica del desarrollo humano sino a ese acto que nos constituye como sujetos fundados por una marca, por esa ley que otro impone como escritura y que nos nombra. “La ley del hombre es la ley del lenguaje desde que las primeras palabras de reconocimiento presidieron los primeros dones”, nos dice Lacan. ¿Qué no tendrían que decir las ciencias de la palabra mucho antes de idear una ciencia tal? Por eso podemos decir que la verdad posee estructura de ficción. Y esa verdad es la que la obra de arte pone a disposición; para ello es necesario que respete ciertas reglas estéticas que la cultura le impone a la obra. Le impone ante todo el velo. Un velo que cubre lo insoportable de ser escuchado, de ser visto, de ser contemplado. Por esto, no toda escritura es literatura. Y no nos referimos aquí a los dones técnicos de una obra en referencia a otra sino a cumplir con ese velamiento estético de la verdad, que a su vez deja transparentar que es allí en donde se encuentra.

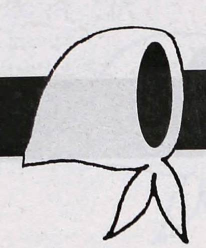
Si la verdad tiene estructura de ficción, será en estructura ficcional que la Verdad del Sujeto aparece en toda su intensidad. La obra del escritor pone en evidencia la sustancia con que está hecha esa otra escritura que llamamos Ciencia; discurso que intenta la adecuación de la verdad a una realidad objetiva, en su pretensión de ser el medio por el cual se ejerce el dominio sobre la realidad. Si la ciencia alberga en sí algún saber, pues lo hace al precio de estar estructurada ella misma como una ficción. Ciencia ficción de la cual los mismos científicos no hacen otra cosa que medir sus supuestos. ¿En qué sentido entonces verdad y ficción se emparentan? “Es en tanto que no tiene estructura de correspondencia que la verdad no es la exactitud (...) La verdad es verificada por la coherencia. (...) De modo que no existe, entre la palabra y la cosa, la correspondencia.” (J.A. Miller, 1989).

Llegados al punto de admitir que entre la cosa, el objeto y la verdad no hay adecuación de exactitud, y la única existencia a la cual puede aspirar la cosa es a una existencia en el lenguaje, se nos presenta como evidente que es en una estructura ficcional en donde se hace presente el objeto, y es en la coherencia textual del discurso a la cual le debe su consistencia, en donde habrá que buscar un saber sobre ese objeto. El acto de la escritura crea su objeto literario, y su verosimilitud está dada por la coherencia textual; y no por el contrario, en el hecho de su adecuación a una supuesta realidad objetiva. ¿No nos es más comprensible que antes que Moby Dick se sintiera perseguida por su cazador, fue la ballena blanca la que persiguió hasta dar caza al autor? Es al tiempo que Moby Dick alcanza la existencia, que deja en la orfandad a su creador. Bajo esta mirada, el conflicto de Kafka sobre el mundo de lo ficcionario y el mundo de la realidad y sus exigencias, o el planteo axiomático de Pirandello, cobran otra perspectiva. Lo que estos autores no podían saber era que el resultado mismo del acto de su escritura eran ellos mismos, lo menos sabido de sí en su realización fantasmática. La obra les daba caza, los alcanzaba, los mortificaba con su persecución infatigable; y en su obra quedarían inscriptas las inflexiones y vicisitudes de esa cacería, imperativa en sus formas, pero inconsciente en su estructura.

El Renunciamiento

Las formas de enfrentar el conflicto presentado en la necesidad de escribir, más allá de la voluntad consciente, de lo razonable, inclusive de las exigencias de la obra que los escritores han pregonado desde tiempo atrás, lo irreductible se presenta en todos los casos como perteneciente a lo más íntimo del sujeto, a ese espacio cuyas fronteras restringe el saber consciente. Mejor haríamos en comprender que las exigencias adjudicadas a la creación literaria son exigencias del autor, quien, sin la continuidad del acto de escribir se siente desfallecer, “en ruina” como se expresa Kafka. ¿Cómo se resuelve esa insistencia de aquello que insiste en su escritura y qué es aquello que no acaba de escribirse? ¿A qué se enfrenta el escritor? ¿A la obra, a sus libros inconclusos, a sus libros por escribir?

La experiencia particular de Arthur Rimbaud, en lo paradigmático de su decisión de no escribir más en la cumbre de su revelación poética, encierra ese malestar que imprime al autor consagrase a una obra que va más allá de los libros escritos y por escribirse. En *La alquimia del Verbo*, escribe, o mejor sería decir nos grita –el que ha atravesado su temporada en ▶



el infierno–: "Me vanaglorié de inventar un verbo poético (...) terminé por encontrar sagrado el desorden de mi espíritu (...) Mi carácter se agriaba". En un movimiento que va del éxtasis al desorden del espíritu, de la lujuria del verbo al deterioro del sentimiento de sí, el poeta siendo aún demasiado joven percibe el vacío subjetivo en que lo ha dejado la bohemia parisina. ¿Detrás de qué cosa está Rimbaud? No es su obra, hecha o por hacer, no es la vanguardia que él mismo ha elogiado en otro tiempo entusiasta y que ahora desprecia con virulencia. No es el amor prohibido por Verlaine, no es el gusto por el escándalo, no es su radical destrucción de la tradición literaria que lo antecede. Rimbaud se rinde ante sí mismo. Como afirma de sí mismo, ya es un hombre; está dispuesto a conquistar otro mundo, no el mundo de la letras, no ese mundo al que se consagra el escritor, sino ese otro desconocido mundo desierto, ajeno, brutal, tal como se le aparece, en donde el hombre se realiza y hace fortuna; ese otro mundo y sus exigencias que tanto perturban a Kafka. Temprano, pero luego de inventar su verbo poético, dijo no. El resto de la historia es demasiado conocida, el autoexilio en Africa, el tormento, finalmente la muerte. Sin embargo no logró jamás vanagloriarse de estoúltimo; de lo único que un escritor puede hacerlo, de frenar la mano que escribe. Una breve obra, sin embargo grandiosa: ¿en qué radica esa grandiosidad, ese atípico, esa atracción inevitable que ejerce el poeta maldito, si no es en lo entrañable del apartamiento de la mano que escribe por la que no lo hace, al decir de Blanchot?

Primera presunción: un escritor no lo es tal porque escribe a lo largo de toda su vida, siquiera porque construye una obra esforzada; es la obra la que lo realiza a él. La escritura crea a su objeto, que no son los libros, sino el propio autor. El autor y su obra no se acercan, por lo contrario se repelen mutuamente; lo inacabado de la escritura no significa lo inacabado de una obra, sino que es la evidencia de que no se puede decir todo. No hay obra literaria que abarque el Todo, no por ello es inconclusa ni infinita. Por esto se continúa escribiendo, por eso el autor es presa de la voluntad de escribir, está alienado en esa voluntad que le es tan impropia como lo que lo constituye. Rimbaud dijo no, en un artificio que lo llevó a vagar por tierras inhóspitas; y el poeta quedó en Europa, en la Europa decadente que tanto despreciaba. En Africa fue uno más confundido entre otros; expropiado de su palabra, perdido en Abisinia. Basta remitirse a la correspondencia que mantenía en esa época, lo único que escribía y destinaba privilegiadamente a su madre, para encontrarse con ese desgarro. Cabría preguntarse, su texto: *Una temporada en el Infierno*, ¿acaso fue un presagio de su estadía en el continente africano; o debe entenderse como esa otra escena en la que se pronunció su fantasma, en el acto de la escritura? En todo caso el modo en que lo alcanzó su obra literaria no es ajena a su muerte en suelo francés. Muere, muere él en su obra: Rimbaud es Rimbaud. ¿Paradoja del destino del artista? Todos los hombres han de construir su destino, y el destino de todo hombre es la muerte.

> *A la vida se la vive o se la escribe, sentencia Pirandello; y hay quienes están dotados singularmente para realizar en la obra literaria lo que la mayoría de los mortales deben llevar adelante a fuerza de enfrentar la realidad tal cual se les presenta.*

La libertad del escritor, entonces, no está dada por la capacidad de escribir sobre cualquier cosa, ni por poder escribir todo el tiempo, ni por consagrarse a una obra acabada; siquiera por la coherencia y elección temática o de género; esa libertad, si hay alguna, está dada por una renuncia. Una renuncia que abarcaría aquello lo cual se impone como una necesidad: Escribir.

Esto mismo lo ha expresado M. Blanchot de la siguiente manera: "El dominio del escritor, su poder, radica en su capacidad de dejar de escribir. No en el uso de la palabra, ni en la fuerza de seguir escribiendo". ¿Por qué? ¿Por qué su poder, su libertad, está dada por una renuncia, que va, paradojalmente en contra del sentido común?

A modo de conclusión

¿El escritor muere y su obra nace? ¿Nace en el reconocimiento social? La muerte es el instante último en el cual se abandonan los objetos del mundo; al fin la obra, abandona al autor. Y el autor, libre ya, puede deshacerse de su fascinación y de su imposibilidad en vida de hacerse uno con su obra. Muere para abandonar los objetos y confundirse con su obra. Deberá haber un renunciamiento para que algo del destino se realice; habrá renunciamiento a la obra, dejarla ir, perderse en el universo de los objetos, para que exista un escritor. "El gran poeta sólo alcanza su realidad, hasta el punto de no poder luego soportar su obra..." Nos dice Nietszche.

Habrá otra renuncia posible: renuncia al acto de escribir. A la vida se la vive o se la escribe, sentencia Pirandello; y hay quienes están dotados singularmente para realizar en la obra literaria los que la mayoría de los mortales deben llevar adelante a fuerza de enfrentar la realidad tal cual se les presenta; sin poder echar mano a ese recurso, como plantea Freud, de sublimar en la realización de la obra literaria, en donde es posible construir un mundo acorde a las exigencias pulsionales individuales. Con la obra literaria, el autor nos procura un recurso inestimable de alivio alas tensiones internas. Y a la vez un placer que nos compensa de las miserias de la vida cotidiana. "El goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma. Acaso contribuya en no menor medida a este resultado que el poeta nos habilite para gozar en lo sucesivo, sin remordimientos ni vergüenzas algunos, de nuestras propias fantasías" (Freud, 1907). Habremos de concluir que en el fantasma de la creación literaria participa un misterio irreductible y que todos los individuos compartimos; y que el talento del autor realiza en la obra literaria revelando esa palabra que encubre e ilumina sobre la Verdad de la condición humana.

Claudio Barbará es psicoanalista y escritor. Docente de la UBA y la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo.